

José Ramón Enríquez

Un ritual para Telémaco

María Teresa González de Garay

A principios de los años setenta, José Ramón Enríquez dio a la imprenta y al escenario la obra Ritual de estío, una reelaboración posmoderna de la historia de Telémaco, hijo de Ulises, que parte no de Homero y la Odisea sino, como explica la catedrática María Teresa González de Garay, de Las aventuras de Telémaco, de François Fénelon, autor francés que gozó de gran difusión hacia el siglo XVIII.

I

El ingreso de José Ramón Enríquez en el mundo de la dramaturgia se da entre 1968 y 1969 con un texto decididamente inserto en el cosmos clásico, el de los griegos arcaicos de la generación homérica, allá por el siglo IX a. de C. Una audacia, sin duda, en primer término por la juventud del autor, de apenas 25 años, y en segundo y fundamental lugar, porque los años cincuenta y sesenta del siglo XX estuvieron marcados en el planeta escénico por el llamado “teatro de protesta y paradoja”, siguiendo la denominación del excelente crítico germano-norteamericano George E. Wellwarth, un teatro que produjo “la extraordinaria conmoción que ha sacudido el drama” desde el final de la Segunda Guerra Mundial en Europa y América. Y añade Wellwarth: “A partir de 1950, en que se produjo la primera obra de Eugène Ionesco, *La cantante calva*, el teatro ha vibrado con el entusiasmo de un nuevo movimiento de creación artís-

tica”.¹ Naturalmente, ha sido este teatro el que hubo de captar Enríquez en sus iniciales experiencias como lector y espectador. Los sesenta corresponden en la vida de Enríquez —nacido en 1945— al esencial periplo que abarca el periodo comprendido entre los 15 y 20 años de edad. Y no es que la llamada del clasicismo humanista, o del clasicismo especulativo, haya huido del panorama literario de la época. Bastaría recordar el *Calígula* de Camus, o *Las moscas* de Sartre, cuando no la *Antígona* de Anouilh, para desmentir el infundio. Incluso una rama vigorosa de clasicismo narrativo, ya que no dramático, produce textos como *Los idus de marzo* de Thornton Wilder o *El lazo de púrpura* de Núñez Alonso —este último, escritor que vive en la capital azteca entre 1929 y 1953, en el mismo mundo en que crece y toma vuelo José Ramón Enríquez a partir del 45.

¹ George E. Wellwarth, *Teatro de protesta y paradoja. La evolución del teatro de vanguardia*, Lumen, Barcelona, 1966, p. 11.



José Ramón Enríquez

Pero sin duda la osadía de Enríquez está ahí, vibrando, con el *Ritual de estío* firmado en 1969, publicado en Oasis en 1970 y puesto en escena en 1972. Son datos rigurosos.² ¿Y qué es el *Ritual de estío* sino una vuelta de tuerca a alguno de los viejos mitos de la fértil cultura griega, desde perspectivas que tampoco han despreciado los rincones del clasicismo francés del siglo de Luis XIV ni las nuevas trompetas del teatro del absurdo francés o del teatro inglés de los jóvenes airados?

Intentemos vislumbrar el secreto de la estructura básica de la obra. Externamente, se trata de seis “cuadros”, por utilizar un término teatral hispano de honda raigambre. En apariencia yuxtapuestos, sin vinculación entre sí. Pero una mirada, un poco más intensa, nos invita a pasar de la simple yuxtaposición a una ancestral estructura “en marco”, de linaje medieval, ya que el primero y el último de los “cuadros”, el que abre y el que cierra la obra, se centran en el personaje de Telémaco, el hijo de Odiseo, que pasa así por derecho propio a convertirse en protagonista del *Ritual*, como él mismo lo señala en los últimos compases de la obra: “Y ahora que me enfrento con mi propio ritual, todo cambia”. Y al interrogarle

² En 1970, Ediciones Oasis le publica su primera obra de teatro, *Ritual de estío*, obra con la cual debutará también como director de escena dos años después en el Teatro del Zócalo, con Sergio Galindo y Francisco Marín en la actuación y Mili Bermejo en la música. Ese mismo año actúa en *El problema es otro* y *El jefe*, dirección y dramaturgia de Ignacio Solares, e interpreta un papel en *Los persas*, de Esquilo, dirigido por José Antonio Alcaraz. Asimismo, 1972 es el año de su paso por la Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid, para regresar a las tablas en 1973 nuevamente como actor en *Los títeres de cachiporra*, de Federico García Lorca, con Marta Aura y Pedro Damián, bajo la dirección de Adam Guevara; mientras, Sergio Galindo le estrena en el Teatro Comonfort *La tercera dinastía*.

Mentor: “¿De qué hablas?”, corrobora Telémaco: “Ritual de estío”.³ El marco, pues, funciona de manera adecuada, pero lo que no sabemos es si su contenido desgrana, efectivamente, algún entresijo de Telémaco, o se va, como diría Sancho, “por los cerros de Úbeda”.

Pero antes de hurgar en este contexto interno del *Ritual de estío*, intentemos enterarnos de a qué Telémaco se está refiriendo José Ramón Enríquez.

II

El Telémaco por antonomasia de las fuentes antiguas es el que presenta Homero en la *Odisea*. Suele ser una sorpresa para los lectores desprevenidos comprobar que la historia de Odiseo, al que nosotros conocemos más como Ulises, no se inicia realmente en el poema hasta el Canto V, cuando Ulises consigue huir de las morbideces de Calipso, y que las aventuras capitales del héroe las narra posteriormente el mismo protagonista ante el rey de los feacios y la bella Nausícaa. Y es que los cuatro primeros cantos de la *Odisea* se conocen por los expertos como “la Telemaquia”, la pequeña historia del joven Telémaco, desde que llegado a la edad viril pretende alejar de su casa a los pretendientes de Penélope, hasta que parte en secreto en una nave fletada por sí mismo con ayuda de Atenea, la diosa de la sabiduría que, disfrazada de Mentor, el antiguo amigo de Ulises, al que este dejara al cuidado de su hijo cuando partió para Troya, ha removido las entrañas del hijo de Ulises para que trate de seguir su pista por los rincones del mar Egeo. Telémaco se entrevistará con Néstor y con Menelao, dos de los compañeros del hijo de Laertes durante la guerra troyana, y no obtendrá una definitiva respuesta sobre la supervivencia de su padre. Y mientras los pretendientes le preparan una trampa en las cercanías de Samos, tratando de eliminarlo cuando regrese a Ítaca, el poema abandona a Telémaco, para enfrentarse al fin con el propio Ulises en el nido de Calipso.

Pero Telémaco será recuperado por el lector a partir del Canto XVI, tras la llegada de Ulises a Ítaca, y jugará junto a su padre un decisivo papel en el combate contra los pretendientes. En los ocho cantos finales, hasta el XXIV y último, Telémaco intervendrá ya en el destino odiseico. Curiosamente, por tanto, también en Homero, como en el *Ritual de estío*, Telémaco abre y cierra el relato, aunque solo tenga el rol de hijo, aunque no llegue nunca al podio protagonístico. Formará parte del marco narrativo, como un elemento estructural inapelable.

Sin embargo, al margen de esta coincidencia estructural, poco tiene que ver, a mi entender, el Telémaco de

³ José Ramón Enríquez, *Ritual de estío* y *La validez del sueño*, Ediciones Oasis, México, 1970, p. 159.

Homero con el de José Ramón Enríquez. Es indudable que el dramaturgo mexicano, aunque no olvida la fuente remota del mundo helénico, se ha ido a buscar su Telémaco por otras rutas menos olímpicas. Y es que, desde los poemas homéricos, y aparte los añadidos, varios procedentes de mitógrafos antiguos, que trataron de completar el futuro, la vida y la aventura del hijo de Ulises, contamos con otro Telémaco, no menos famoso que el primero, aunque desde otras perspectivas, a partir del año 1699, el de la publicación de *Las aventuras de Telémaco*, debidas a la pluma de François de Salignac de la Mothe, más conocido como Fénelon. Ese orondo Telémaco aparecido en la corte de Luis XIV, el rey francés, tuvo en su momento, y durante décadas, tanta fama y probablemente más lectores que el homérico, especialmente cuando se convirtió el texto de Fénelon en manual de aprendizaje de la lengua francesa para estudiantes extranjeros y de un modo notable en España, al disfrutar la península ibérica de una dinastía francesa en su jefatura de Estado, de herederos del propio Luis XIV, los Borbones. No solo los Telémacos de Homero y Fénelon se parecen menos de lo que pudiéramos sospechar a primera vista, a pesar de la habilidad de Fénelon para presentarnos el viaje de Telémaco como una continuación natural del que realiza en el poema homérico en busca de su padre durante los cuatro primeros cantos, tal y como ya hemos indicado con anterioridad, sino que el acompañante de Telémaco, el pedagogo y sabio Mentor, sufre en las aventuras fenelonianas una radical —incluso una inaceptable— transmutación. Sin abandonar de modo absoluto el aquí ultrasecreto papel de Atenea (Minerva, a la romana, para Fénelon), resulta lo menos Atenea que a Fénelon le fue posible, y le fue posible en gran escala, porque la visión del mundo olímpico por un obispo católico de entre el XVII y el XVIII, y además cercano al quietismo místico de corte molinosista y con un sentido moral reaccionario de la estirpe de Port Royal, no puede tener ni un adarme de olimpismo. De ahí que Telémaco, adoctrinado por Fénelon de modo indirecto pero palpable, porque el Mentor-Minerva está presente en cada página del Telémaco-Fénelon, nos resulte una ligeramente triste transcripción ilustrada de la soberbia épica sin rodeos del mundo homérico, preñado de los rayos de Zeus y de la violencia vengativa de los personajes de Eurípides.

Este es, en última instancia, el hontanar del que bebe el Telémaco que pasea duplicado por la escena de José Ramón Enríquez, y contra el cual planta el dramaturgo sus baterías, para intentar transformarlo. Y para que el combate se desarrolle desde la misma raíz, Enríquez no duda en convertir en otro personaje de su obra, yo diría que no solo alegórico, sino instrumental, al mismo Fénelon.

Fénelon, en efecto, abre y cierra el *Ritual de estío*, para que le quede claro al espectador, o en su defecto, al lector, quién es el responsable del entuerto. Y contra qué tipo de pedagogía vital antiquijotesca está tratando de advertirnos el espíritu del autor. Y así el *Telémaco* de Homero no se queda tan lejos. Porque cuando el *Telémaco* de Fénelon rechaza el racionalismo impoluto del Mentor que ha perdido de vista la sombra de Atenea, cabe tal vez volver de nuevo a los coros de Esquilo, e incluso a las *Metamorfosis* de Ovidio, y sospechar que lo que Telémaco sueña mientras transcurren los cuadros de dentro del marco narrativo, desde el tercero hasta el quinto, ambos inclusive, es lo que le ha permitido, en el último tramo, romper el maleficio de la pedagogía, e incluso el de la belleza, y encontrarse a sí mismo.

III

Disponemos, por lo tanto, de un Telémaco en el cuadro primero del *Ritual de estío*, dispuesto a convertirse en rey de Creta, bajo los auspicios ilustrados de Mentor





y la protección espiritual de Fénelon, como se dibuja en el Libro IV de las aventuras de Telémaco que escribiera el arzobispo de Cambray, y de otro Telémaco presente y actuante en el cuadro sexto y último del texto de José Ramón Enríquez, que rechaza sin reticencia y con dureza la figura y la obra de Mentor, que rompe con su sistema de adoctrinamiento, en el que, como el propio Telémaco indica, “comprender nada, repetirlo todo, es ese tu mensaje”. Y este vuelco en la actitud del joven hijo de Ulises es la clave de bóveda sobre la que se sostiene el edificio de la obra dramática en su conjunto. Telémaco sigue en Creta. Ha alcanzado el triunfo en los juegos y en los concursos donde se mide la plenitud física y la sabiduría de los que aspiren al trono, tal y como nos anunciaba Fénelon que se celebrarían al levantarse el telón.

Y ahora, al término de la obra, cuando va a desarrollarse el rito de la Epifanía, la esperada Coronación, Telémaco reaparece para manifestar su odio a Mentor, para rechazar su doctrina y sus principios, y para abandonar las lentejuelas del triunfo. Los cretenses, el coro, le piden que explique dónde ha estado, qué le ha ocurrido, y Telémaco lo intenta desde el plano de la lírica, para subrayar su fuga del falso mundo en el que su educación le ha confinado, y promete acaso volver algún día, cuando haya comprendido “la realidad de las presencias que ahora ignoro”. En la plaza de Creta, mientras Telémaco se aleja lentamente, permanece firme y erguido Fénelon, repitiendo las palabras con las que comenzara la obra. Tal vez en una secreta encarnación del mito del eterno retorno.

Pero si algo de lo que le haya ocurrido al Telémaco del *Ritual* podemos llegar a entrever, sin duda habrá de ser a través de los cuadros segundo a quinto, del texto de Enríquez, aquellos en que desaparece el personaje de Telémaco de modo absoluto. ¿Cómo son y qué nos cuentan esos cuadros? Intentaremos con la máxima brevedad desvelar sus incógnitas hasta donde el autor nos lo permita.

En los cuadros segundo y quinto penetramos decididamente en el mundo de los dioses y, con ellos, en el trasmundo del mito. El cuadro segundo, inmediato a la aparición del Telémaco de Fénelon, nos sitúa frente a Apolo, una marca imborrable del mundo helénico. El cuadro quinto, en cambio, que preludia el surgimiento del Telémaco final, está dedicado al otro polo del imán, a Dionisos, que en el texto de Enríquez aparece siempre ortográficamente como Dionisio. Estamos, pues, manejando la contraposición antonomásica entre lo apolíneo y lo dionisiaco, y al analista, de inmediato, se le ocurre el paralelismo entre un Telémaco apolíneo del comienzo y un Telémaco dionisiaco del cierre. Pero no es tan sencillo. Porque el Apolo del cuadro tercero es en *Ritual de estío* un Apolo de autor, el Apolo que le interesa a Enríquez, una parte muy específica del complejo Apolo de la mitología. Este Apolo de *Ritual de estío* concreta su participación en el recordatorio de dos historias “tristes” de amor, las dos vinculadas a las *Metamorfosis* ovidianas, la de Jacinto y la de Dafne, que se transmutan en la flor del jacinto y en el laurel, precisamente por eso el laurel de Apolo. Son dos fracasos lamentables del sesgo apolíneo. Jacinto muere compitiendo con Apolo

en el lanzamiento de disco, tras un inesperado accidente. El disco choca contra una roca, retrocede y golpea la cabeza de Jacinto, provocándole la muerte. Tras una noche de amor, Apolo ve cómo el negro hado le roba la felicidad. Y en el texto del *Ritual* escuchamos al doble Apolo —porque, como en el caso de Telémaco, también el personaje se duplica en escena— lamentar en tono elegíaco la desaparición del amado. Con su sangre, Apolo crea la flor del jacinto. Es un dios para convertir la sangre en flor, pero no para devolver la vida al amigo. Ovidio lo cantó en el Libro X de sus *Metamorfosis*. En el caso de Dafne, es ella la que huye, y pide auxilio a su padre ante la persecución de Apolo. Y entonces, para impedir que Apolo la alcance, el padre realiza el prodigio de transformarla en laurel. También está en Ovidio, en el Libro I de la obra citada. En el texto de Enríquez, acompaña a Apolo un “anciano con cara de haber llegado hasta el final”. El anciano, que parece saberlo todo, efectivamente debe haber llegado hasta el final. Pero Apolo no. El anciano le dice: “Esperas al amor”. Y cuando Apolo se va, asegura: “Apolo, todo el peso del universo sobre la ingenua y solitaria espalda del mejor de los hijos de Zeus”.

Un Apolo, tal vez, demasiado vulnerable, demasiado elegíaco. Poco apolíneo, acaso. ¿No estaremos ante el primer Telémaco de Fénelon y Mentor?

Y cuando en el quinto cuadro aparece Dionisio, también duplicado, tampoco resulta ser el Dionisio de manual, orgiástico en el centro de su coro de fieles, en la locura vital de la borrachera. Aunque dispongamos para el cuadro de un Sileno embriagado, con su cohorte de sátiros y bacantes, y un viento de cálida carnalidad, de erotismo rítmico y de expresiones cargadas de deseo, incluso aunque estemos en presencia de Pan, el dios secreto de los campos que todo lo abarca, el centro de la escena depende de otra vieja historia mitológica, la de Teseo y Ariadna, la vieja historia del laberinto de Creta y el Minotauro, la del abandono de Ariadna por Teseo en la isla de Naxos, precisamente donde Enríquez sitúa los avatares de este quinto cuadro de su ritual: lo que en él nos va a contar es el enamoramiento de Dionisio, que al ver a Ariadna, a la que conceptúa en el texto como una niña, siente súbitamente el latigazo de la pasión. Sileno es el que cuenta, mientras se embriaga, la historia de Teseo. Y en ese momento Sileno adopta respecto de Dionisio la actitud de Mentor respecto a Telémaco. Pero, naturalmente, Dionisio no le hace caso, no sigue los consejos del viejo sátiro, sino que pone en evidencia su espontánea y profunda libertad. Lo curioso es que toda la escena de amor físico se produce entre los dos Dionisios. Ellos son los que se acarician, se abrazan, se masean, mientras Ariadna, aunque verbalice el texto amoroso con todo detalle, se mantiene separada del doble Dionisio, mimando con su danza solitaria lo que el

enamorado doble realiza activamente. Una orgía virtual, estrictamente hablando, que concluye cuando Dionisio llama a sus servidores y estos acuden publicando el amor entre Ariadna y Dionisio. Pero, oh, sorpresa, cuando Sileno trata de que Dionisio le perdone sus consejos y recomendaciones, Dionisio le despidе agriamente y le abandona, del mismo modo que Telémaco abandona a Mentor al final de la obra. ¿Y Pan? Pan, discretamente, se ha esfumado, pese a que fue él quien descubrió a Ariadna y la condujo hasta Dionisio. No en balde en el reparto inicial de personajes, Enríquez no se olvida de indicar que el actor que interprete a Fénelon interpretará a Pan. ¿No estamos ahora presenciando la aparición del segundo Telémaco, a la sombra erotizada de Dionisio? ¿No es esto lo que había contemplado en su sueño el hijo de Ulises?

¿Y qué otra cosa añaden los cuadros tercero y cuarto a la visión de Telémaco? El tercero, la alegría y el dolor de la búsqueda. El cuarto, un mensaje secreto: “Estando en el centro de esta esfera todo se gesta”. Detrás de las oscuras imágenes de esta parte de la obra late el mundo de las religiones mistericas de la Grecia clásica, desde Eleusis hasta Delfos. Y el mito último de Anaxágoras y Demócrito, el de la perfecta esfera originaria.

En resumidas cuentas, el *Ritual de estío* solo puede valorarse seriamente desde su montaje escénico. Los dos Telémacos siguen esperándonos.⁴ **U**

⁴ De acuerdo con *Wikipedia*, en 2006, a José Ramón Enríquez se le otorgó el Premio Nacional de Dramaturgia Juan Ruiz de Alarcón. La revista mexicana de teatro *Paso de Gato*, cuyo número 40 estuvo dedicado al maestro Enríquez, le proclama “*rara avis* del teatro”. De su obra, por muchos señalada como teatro poético y barroco, él mismo declara que puede decirse que ha surgido de una necesidad personal de reflexión y expresión, donde la diversidad de tonalidades es una constante: “cada obra exige lo que necesita”. Contradiendo a Ortega, afirma que el estilo no es el hombre sino la fidelidad a la autonomía de la propia obra. En ese mismo número de *Paso de Gato*, se reproduce un fragmento del ensayo “Reapropiación, descontextualización y reconfiguración de los clásicos en *La cueva de Montesinos* de José Ramón Enríquez”, presentado en el Congreso El Exilio Republicano Español en 1939: La Segunda Generación por el escritor e investigador Bruce Swansey; en él, el autor de *Barroco y vanguardia: de Quevedo a Valle-Inclán* escribe que “si quisiéramos colocarle una etiqueta podría decirse que se trata de un ejercicio posmoderno, si por ello se entiende una práctica guiada por la intertextualidad, que busca en el diálogo con los clásicos una forma de renovar el lenguaje escénico y sobre todo de alejarse del estilo realista imperante en la escena mexicana”. No obstante, Swansey agrega que “el amor por los clásicos y el interés por la historia no tienen que ver en Enríquez con la erudición [...] su curiosidad persigue otros fines guiados por la intuición y por una estética determinada por una visión ética [...] su certeza de que el poder lo invade y corrompe todo”. Así, pues, “en la obra de Enríquez —continúa Swansey—, el Barroco se convierte en espacio de resistencia cultural contra una modernidad grotesca [...] pero también de encuentro y nuevo mestizaje entre la herencia clásica y los marginados contemporáneos de México, país de la neopicaresca” en la que el maestro José Ramón dice le tocó vivir el año axial del 68 y se siente en deuda con sus sueños de entonces y con la realidad lacerante que su generación ha heredado a las nuevas sin saber bien por qué. Lo mismo podríamos decir sobre sus relaciones con el mundo clásico.